

Еволюція гуманістичних ідей в Італії XVII – першої половини XVIII ст.: бароко і класицизм

Зроблено аналіз еволюції гуманістичних ідей в Італії XVII – першої половини XVIII. Висвітлено розпад органічної цілісності відродженського світовідчуття і поляризації напрямків, головними з яких виявилися бароко і класицизм.

Ключові слова: гуманізм, бароко, класицизм, фантазія, міф, «швидкий розум».

Для сучасної гуманістики, як загальносвітової відкритої системи, характерне співіснування широкого кола досліджень, ідей, вчень, концепцій та практичних проектів. Багатомірність поняття «гуманізм», що панує в сучасній європейській філософії, не лише пояснює наявність значної кількості підходів до проблеми людини, а й передбачає таке її розмаїття.

Навряд чи можливо сьогодні відтворити імена всіх, хто тим чи іншим чином торкався проблем італійського Відродження та породженої ним концепції гуманізму. Лише за роки незалежності в Україні вийшли роботи О.Александрової, В. Бітаєва, В.Єфіменка, М.Кушнарської, Л.Левчук, О.Оніщенко, В.Панченко, Н.Хамітова, в яких поглиблюється історико–філософське та естетико–мистецтвознавче розуміння сутнісних процесів становлення і розвитку італійської моделі гуманізму. Ми вважаємо за необхідне наголосити на значенні саме італійської моделі, оскільки розповсюдження гуманістичного світоставлення в Європі модифікувало гуманістичні ідеї.

Що ж до процесу становлення гуманістичних ідей, то, незважаючи на численні дослідження, ще й досі залишаються дискусійні проблеми, які вимагають з'ясування, і – відповідно – внесення певних корективів в сучасні оцінки чи то філософських, чи то естетичних факторів тогочасних культуротворчих процесів.

Багатогранна й глибока ідея гуманізму впродовж багатовікової історії неодноразово змінювала своє обличчя: вона спростовувалася і підтверджувалася, персоналізувалася різними особистостями і уособлювалася національними школами. Однак попри всі модифікації, основний сенс гуманізму – визнання людини за найвищу цінність – залишається незмінним. Повага до гідності людини, до її права на достойне життя – один з неодмінних критеріїв цивілізованості суспільства.

В своїх попередніх роботах ми вже торкалися проблем еволюції ідей гуманізму в італійській культурі – «еклектичний гуманізм», «гуманізм

життєвої правди», «новий гуманізм» та інші. В цій же статті маємо на меті зробити аналіз еволюції гуманістичних і естетичних ідей в Італії XVII – першої половини XVIII ст., що являє собою надзвичайно показовий приклад розпаду органічної цілісності відродженського світовідчуття і поляризації напрямків, кожен з яких характеризувався своїм засобом бачення світу, виробляв свої принципи художнього освоєння дійсності і висував власних теоретиків. Такими напрямками виявилися, насамперед, бароко і класицизм.

У цілісну і струнку систему ідей теоретичне усвідомлення принципів мистецтва бароко не відлилось. Проте в численних судженнях художників та теоретиків мистецтва знаходив відображення процес становлення цієї нової художньої концепції, що одержала широке розповсюдження в Італії.

Одним з найвидатніших представників «нового мистецтва» (*arte nuova*) був неаполітанський поет Джамбаттіста Маріно (1569–1625). Він та його послідовники свідомо протиставляли себе ренесансному петраркізму. Маріно – автор знаменитого вислову, що став девізом бароко: «Поетова мета – чудесне і вражаюче. Той, хто не може здивувати, нехай іде до скребниці» [2,121]. Цей принцип Маріно вважав, напевно, загальним для всіх мистецтв, оскільки виходив з уявлення, що живопис є німа поезія, а поезія – живопис, що говорить; він же одним з перших заявив, що музиці необхідні слова, тобто вважав музику і поезію спорідненими мистецтвами, які добре сполучаються. Барочна ідея синтезу мистецтв виявилася надзвичайно плідною: з нею пов'язане народження нового музичного жанру – опери. Автор першої опери, співак і композитор Пері, вважав свій твір «родом драматичної поезії, проте, спів повинен замінити мовлення» [3,66], Берніні говорив, що «зміг певною мірою об'єднати скульптуру з живописом» [4,III, 45].

Перша спроба розгорнутого узагальнення художнього досвіду бароко належить Маттео Перегріні. Його праця «Трактат про дотепність» («*Trattato de acutezza*») побачив світ у 1639 році, у ньому Перегріні означив основні поняття естетики бароко; він, навіть захоплюючись новаторством Маріно, все ж критикував крайнощі «сучасного стилю», тому і вважається прихильником «поміркованого бароко» [5,147].

Якщо для теоретиків класицизму творчість художника є діяльність розуму, і тому головні достоїнства мистецтва вбачаються в породжуваних розумом ясності, слушності й упорядкованості форми, то барочна концепція творчості вважає основною будівничою силою дотепність, котра, як роз'яснює інший теоретик італійського бароко Еммануеле Тезауро, «здатна розпізнати і сполучити найвіддаленіші сутності» [6,II,626]. Барочна дотепність виявляється умінням зводити несхоже – смуток і веселощі, серйозність і насмішкватість. Проявити дотепність можна лише в тому випадку, якщо поняття будуть «позначатися не просто і прямо, а інакомовно, алегорично, використовуючи силу вимислу, тобто новим і несподіваним способом» [6,II,628]. Так народжується метафора – «мати поезії», і звідси тяга бароко до алегоричності, до всіляких емблем та символів. Твори барочної архітектури виявляються «метафорами з каменю, мовчазними символами, що сприяють принадності твору, надаючи йому таємничості» [6,II,626].

Еммануеле Тезауро – найвидатніший теоретик бароко. Для історії гуманістичних та естетичних вчень становлять інтерес його трактати «Підзорна труба Аристотеля», (1654) та «Моральна філософія», (1670). Тезауро згодний з положенням Аристотеля про те, що мистецтво є імітація природи, але розуміється ця імітація вже не так, як тлумачили її майстри Відродження: «Ті, хто вміє досконало наслідувати симетрію природних тіл, називаються довершеними майстрами, але тільки ті, хто творить з належною гостротою і виявляє тонке почуття, та ще обдаровані кмітливостю розуму» [6,II,626]. Істинне в мистецтві – не те, що істинне в природі; поетичні задуми «не є істинними, але наслідують істину», дотепність створює фантастичні образи, «з нематеріального творить побутуюче» [6,II,626]. Важливим, на наш погляд, є спостереження Тезауро щодо осмислення взаємозв'язку трагічного й комічного, жахливого і смішного: «Не існує явища, ані серйозного, ані піднесеного, щоб воно не могло перетворитися на жарт» [7,241]. Ця думка італійського вченого здобула переконливе підтвердження у художній практиці ХІХ–ХХ ст.

Приймаючи принцип імітації природи, бароко віддає перевагу «внутрішньому малюнку», уяві, задумові. Задум має бути дотепним, вражати новітністю. «Швидкий розум» користується різноманітними тропами, якщо вони відповідають вимозі позначати речі не прямо, а алегорично; метафоризація мислення приводить до популяризації різноманітної символіки.

Художня концепція бароко значно розширює сферу естетичного, допускаючи в мистецтво не тільки найдоскональніше і прекрасне, але і потворне, фантастичне, гротескне, випереджаючи таким чином романтиків. Принцип зведення протилежностей при всій їхній незводимості замінив у мистецтві бароко ренесансний «принцип міри». Сполучаючи протилежності, художня свідомість бароко вловлює їхню взаємозалежність, часто зосереджуючи увагу саме на переході з одного стану в інший: важкий камінь перетворюється в хмарину або найтонше драпірування; скульптура створює ефект живопису; стираються грані між скульптурою й архітектурою; слово прагне до музичальності; музиці необхідні слова; веселість виявляється смутною, а смуток веселим, комічне обертається своєю трагічною стороною, реальне подається як фантастичне, а надприродне – як реальне. Як відзначає Л.Пінський, для бароко «найвищою мірою характерне те, що крайнощі натуралізму не виключають, а навпаки, передбачають як своє неминуче завершення іншу сторону – присутність світу надреального, містичного» [4,III,36]. Таким чином, саме в цей час почали усвідомлюватися і використовуватися виразні можливості, закладені в суміщенні двох планів – ірраціонального і натуралістичного. Простеживши цю лінію розвитку художніх поглядів, ми виявимо її завершення в естетиці сюрреалізму.

Істотною заслугою теоретичної думки бароко можна вважати більш чітке розмежування сфер художнього і нехудожнього: якщо Леонардо називав живопис наукою, то основна теза *arte puova* – мистецтво «швидкого розуму» незалежне від логіки і логічних побудов. «Швидкий розум» має свої закони, відмінні від законів логічного мислення, дотепність є властивість геніальності, вона є божественним даром, тому ніяка теорія не допоможе художнику створити видатний твір. «Не теорія, а натхнення

народжує твори поета і музиканта», – стверджує Сфорца Паллавічіні [44,149].

Паралельно зі *stile moderno* в Італії в цей період формувалася інша течія, що відкидала не окремі крайнощі, але й сам спосіб художнього мислення, народжений бароко – класицизм. Класичні тенденції простежуються в італійській культурі вже в епоху Відродження. Саме тоді був вироблений один з основних принципів класичної теорії драми – принцип трьох єдностей: дії, часу і місця. «Лодовіко Кастельветро був першим, хто сформулював правила трьох єдностей як внутрішньо цілісний закон драми» [8,120]. Втім, класицизм XVII ст. був настільки відмінний від класичної орієнтації гуманістів Відродження, що загальним для них залишалось, мабуть, тільки саме схиляння перед античністю, доповнене пізніше прагненням наслідувати і мистецтво Відродження. Представником та одним з найактивніших опонентів цього нового напрямку був, зокрема, Джованні Пьетро Беллорі, який став відомий після виходу його коментарів до розписів Рафаеля у Ватикані, а також трактатів «Ідея живопису, скульптури й архітектури» (1664) та «Життєписи сучасних скульпторів, малярів та архітекторів» (1672). Він схилився перед мистецтвом старих майстрів і різко негативно ставився до «нового мистецтва». Наслідування природи Беллорі визначав як імітацію її найдосконаліших зразків, виявлених вже древніми майстрами і воскреслив в епоху Відродження. Слід зауважити, що новим у трактуванні його принципу наслідування було лише те, що Беллорі переносить центр ваги на «досконалі зразки».

Подібні ідеї розвивав Джан Вінченцо Гравіна (1664–1718). Разом із Джован–Маріо Крешімбені він заснував у 1690 році літературне товариство «Аркадія». Естетичною програмою товариства була боротьба з дурним смаком та і з самим, мистецтвом бароко, представники якого «уявляють ніби греки і латиняни за обмеженістю розуму і примітивністю свого століття не зуміли досягти того, чого досягли вони» [6,II,634]. Відносно того, що вважати метою поезії – «тішення» чи «повчання», Гравіна схилиється на користь останнього, тому що «насолоджу вальні» моменти – лише прийоми, за допомогою яких глядач швидше сприйме повчання. В давнину поезія краще здійснювала своє призначення, тому що «той же мудрець, чий розум вміщував у собі закони людського життя, вкладаючи у форму вірша корисні настанови і узгоджуючи вірш з гармонією голосу, був в той же час філософом, поетом і музикантом». Згодом, додає Гравіна, «поділ цих професій призвів кожному з них до ослаблення», і в сучасному театрі трагедія «замість того, щоб виховувати глядача, розбещуюче впливає на нього».

Можна по різному сприймати категоричність суджень Гравіни, проте не можна не визнати, що він здійснив докорінний переворот в тогочасному літературознавстві та естетиці. Він був першим літературним критиком у Європі, який відкинув сліпе наслідування Арістотеля і спробував застосувати декартовий метод до творів мистецтва. Його значення для розвитку естетики полягає також в авторському тлумаченні ролі уяви, в підкресленні впливу і значущості художніх образів у житті більшості людей. «Примітивний розум», згідно з концепцією Гравіни, не може безпосередньо осягати загальні істини, він – довічна жертва власних пристрасей [9,62]. Тобто, людина, одержима, наприклад, честолюбством або хтивістю, – по суті, божевільна, тому що пристрасті заповнюють її душу,

витісняючи всі стримуючі і скеровуючі начала [9,63]. Отже, поет повинен використовувати цей «займистий» матеріал пристрастей і уяв і вжити його для добрих цілей. Як же він повинен діяти, щоб розумно розпорядитися таким матеріалом? Поет може наслідувати божі і людські закони, працюючи на своєму специфічному матеріалі, і завдяки нововведенням і чудесам своєї мови так майстерно розташувати і прикрасити сировину, яка перебуває в його руках, аби витвір його замість того, щоб викликати дурні думки, цілеспрямовано й позитивно управляв розумами людей. Використовуючи виняткові спроможності приковувати увагу, якою володіють пристрасті і фантастичні образи, поет може свідомо сполучити з достоїнствами, властивими самій поезії, переваги релігійного і правдивого вчення [9,70]. Показово, що в настановах Гравіни, увесь час простежуються гуманістичні мотиви – «майстерне використання властивостей уяви буде успішно служити вищим інтересам людини й одночасно явиться яскравим доказом надзвичайної влади, якою володіє поезія. Поезія – це корисна фантазія, що виганяє дурну маячню» [9,61].

Найцікавіша думка, висловлена ним, у зв'язку з концепцією поетичної фантазії, полягає в тому, що наслідування, за його словами, буде вдалим лише в тому випадку, якщо воно віддаляє об'єкт і зосереджує на собі увагу спостерігача. Ми майже не помічаємо ті предмети, що надто близькі до нас або занадто нам знайомі. Тому гарний майстер, працюючи над образами, повинен використовувати те, що може справити враження на людській розум, змусити його напружитися і миттєво викликати в ньому реакцію [9,72]. Щоб уміти викликати такі чари, поету потрібно надихатися вічною ідеєю краси, першоджерела всього прекрасного, і в той же час пристосувати свою творчість, незважаючи на жорстокість і негнучкість правил, до потреб кожної наступної епохи. Ці послання Гравіни на відзначений вище психологічний момент інтересу та історично обумовлену зміну естетичних смаків являли собою нововведення. Проте основна його думка щодо спроможності поезії використовувати благодіючі пристрасті, щоб виганяти дурні, перегукується з поглядами Арістотеля. Гравіна завжди вважав, що використання фантазії являє собою засіб, що служить для досягнення інтелектуальних і моральних цілей, і таким чином, підтримував розвиток гуманістичних ідей.

Орієнтація на минуле, його ідеалізація, підвищений інтерес до питань моралі взагалі характерні для класицизму. Національна ж своєрідність його італійської гілки була обумовлена відсутністю достатньо тривких і широких зв'язків з історичними та соціальними процесами. Тому, зародившись в Італії як розвиток одного з напрямків у мистецтві, заданих італійським Відродженням, класицизм став значним явищем в історії культури інших країн Європи, хоча власне італійський класицизм був явищем дещо поверховим, хоча і широко розповсюдженим. З цього приводу відомий італійський вчений XIX століття де Санктіс іронізує: «Що ж робила Італія перед лицем... справжнього виру подій і ідей? Італія створила Аркадію» [10,II,362–363]. Проте де Санктіс все ж відзначає, що аркадійці були вже не просто «ерудитами, вони стали критиками» [10,II,362–365], і саме в середовищі учених–критиків почався серйозний науковий рух, який призвів до появи такої фігури, як Джамбаттіста Віко. Проте слід додати, що коли «у Європі критика виникла як результат вільного вивчення і бунту, до того ж була еретичною», то «в Італії вона

була частиною Аркадії, інтелектуальними вправами в галузі минулого, і в такій якості її дозволяли» [10, II, 362–365].

Одним з найдіяльніших членів Аркадії, названий «батьком італійської історії», був критик Лодовіко Антоніо Мураторі (1672–1750). Свої гуманістичні та естетичні погляди він виклав у трактатах «Про досконалу італійську поезію» (1706) і «Міркування про гарний смак» (1723) та у творі «Про силу фантазії» (1745). Мураторі критикував сучасну комедію за зображення речей, які «ніде, крім театру, ніколи не почуєш і не побачиш» [6, II, 649]. Проте історична правда не є все ж правдою художньою: «Якщо історія являє нам у своїх прикладах неоцінені по заслугах чесноти і по заслугах не покарані пороки, її покращує поетичний пензель, малюючи свої портрети такими, якими могла б або повинна була б їх створити загальна ідея справедливості» [6, II, 650].

На думку Мураторі, образи, картини і відчуття, що сприймаються людиною за допомогою п'ятьох каналів почуттів, схожі на крам, розкладений на ярмарку, із якого уява вибирає потрібні їй образи. Багата і жива уява, прагнучи надати приемну правдоподібність утворюваним нею образам – що є головною її метою, – відбирає спочатку ті образи, що найвіддаленіші в часі і просторі, надзвичайно точні і мальовничі, як, наприклад, метафори, порівняння й інші риторичні фігури.

Цей бік діяльності поета, де він виступає як «садівник, що плекає квіти», повинен врівноважуватися спроможністю судження, яка є «володарем його душі». Завдяки цій спроможності поет не застосовує загальних істин у конкретних випадках, а до кожного з них знаходить особливу мірку; таким чином, ця спроможність судження скоріше такт, ніж декартівський «розум». Законів судження безліч, тому що обставини, які потребують застосування спроможності судження, безмежно різноманітні, і предметом вивчення цієї здатності завжди є індивідуальне та нетипове. Спроможність судження – це те, що спонукає нас вибирати відповідні моменти, тобто це «світло, що розкриває нам у відповідності з обставинами ті крайнощі, між якими перебуває краса» [11, 64].

Отже, якщо Гравіна відстоював думку, що істинні естетичні смаки повинні змінюватися зі зміною епохи, то Мураторі відстежив їхній взаємозв'язок із даними обставинами. Проте, як і Гравіна, Мураторі вважав, що фантазія підпорядкована моральним і інтелектуальним спроможностям людини. Він стверджував, що інтелекту доступне сприйняття безтілесної краси і що поетичному стилю мають бути властиві ті якості, що допоможуть поету донести до людей світло і принади вічної істини [11, 60–64].

Аналіз відповідної літератури свідчить, що в середовищі класиків лунали протести проти надто суворих вимог: жорсткого підпорядкування художника певним правилам, а мистецтва – канонам моралі. Вважаємо показовою в цьому плані позицію одного з найталановитіших «аркадських пастухів» – поета Пьетро Метастазіо. Він був послідовником класичної теорії мистецтва, але своєю творчістю опосередковано сприяв формуванню «витоків предромантизму» [6, II, 654]. В теоретичній роботі «Стислий виклад поетичного мистецтва Аристотеля» він робить висновок: «... якби всі нові драматичні канони мали б виконуватись, то за дуже невеликим винятком практично жодна з визначних подій не змогла б бути перенесена на сцену театру, не втративши при цьому найцікавіших

та найнеобхідніших подробиць, без яких виставі бракуватиме принадності й правдивості...» [6,II,654]. Класична схема почала нарешті усвідомлюватися як сковуюча для художника, позаяк класицизм нормативний за самою своєю природою.

Найвидатнішою подією початку XVIII століття в Італії була поява роботи Джамбаттісти Віко (1668–1744) «Засади нової науки про загальну природу націй» (1725). В цій роботі Віко, протиставляючи загальний розум індивідуальному, висунув ідею об'єктивного характеру історичного процесу. Виходячи з того, що пізнати ми можемо тільки те, що ми робимо, Віко вважав історичну науку свідомістю людства про власні діяння. Ця робота Дж.Віко зробила значний внесок у розроблення італійської моделі «витончених мистецтв», а також підняла на принципово новий рівень розвитку гуманістичне світосприйняття. Основна культурологічна та естетична ідея цієї книги полягає в тому, що уява поета являє собою природний відбиток дитинства людства і тому потрібно розуміти і шанувати його своєрідне мислення, яке відрізняється безпосередністю і конкретністю. Вихідним положенням своєї «Науки» Віко вважає такий постулат: «Людина, внаслідок безкінечної природи людського розуму, робить саму себе правилом всесвіту там, де розум виявляється розгубленим від незнання» [12,73]. Ця всезагальна аксіома деталізується й роз'яснюється іншою: «Якщо люди не знають природних причин, які створюють речі, і не можуть їх пояснити подібними їм речами, то вони приписують їм свою власну природу; так, наприклад, у простолюді говорять, що магніт закоханий в залізо» [12,83]. Проте подібне пояснення, зауважує Віко, є не що інше як троп – фігура поетичного висловлювання; а позаяк перші люди, ще напівзвірі, не знали і не могли знати «природних причин речей», то вони, роблячи себе правилом всесвіту, одушевляли світ, підсвідомо створювали «поетичну» мову. Не вмючи осмислити природу, вони наслідували її, а оскільки поезія є «не що інше як імітація» і «найпіднесеніша праця поезії – це готовність наділяти неживі речі почуттями і пристрастями», то перші люди виявляються поетами, причому не просто поетами, але поетами–теологами, оскільки кожний створюваний ними троп не сприймається як перенос, а наділений «усім своїм справжнім значенням», тобто вже є одухотвореною істотою – богом, якому вони поклоняються. В результаті такої природної теогонії весь світ виявляється населеним богами, і перший та головний з них – Юпітер – величезне небо з разючими блискавками, від якого зі страху намагалася схватися людина; «таким чином, саме страх породив у світі богів» [12,84–85].

Віко доводить, що перші люди повинні були від природи бути «вивиценими поетами»: поетичною їхня свідомість була від необхідності, тому що визначалася примітивним рівнем розвитку людини, не спроможної ще до рефлексії, змушеної орієнтуватися у світі за допомогою почуттів. У викладі Віко ця концепція поетизованості мислення первісних людей підсумована досить чітко: «...Вони були цілковито заглиблені в почуття, збуджені пристрастями, поховані в тілах» [12,134]. Поетична ж спроможність дається природою, її не треба навчатися і не можна навчитися. «У будь-якій діяльності люди, не схильні до неї за природою, домагаються її завзятым вивченням канонів майстерності, але в Поезії абсолютно неможливо домогтися чого–небудь за допомогою студіювання майстерності тому, хто не схильний до неї від природи» [12,88].

Доречно зауважити, що поетичні характери складають сутність міфів. У міфах закладені «як у зародку» зачатки всіх мистецтв і наук: «цими Міфами за допомогою людських почуттів нації написали в свідомості Основи Світу Наук, що згодом шляхом міркувань був пояснений індивідуальною рефлексією вчених... При цьому Поети–Теологи були почуттям, а Філософи – інтелектом Людської Мудрості» [12,340]. Віко називає міфи «історіями древніх цивілізацій», тому що «однакові ідеї, які зародилися в цілих народів, що не знали одне про одного, повинні мати загальне підґрунтя істини» [12,76]. Вчення про міфи – підмурок мистецтвознавчих та естетичних поглядів Віко. Аналізуючи процес розвитку людської свідомості, він встановлює зв'язки між міфотворчістю первісних народів та сучасним йому мистецтвом. Від первісного синкретизму, що знайшов найповніше втілення в міфі, людство прийшло до розмежування двох способів освоєння дійсності: художнього і наукового. Віко розрізняє дві складові цього процесу: з одного боку, розвинений розум людини одержав можливість оперувати абстрактними поняттями і, таким чином, поетичні характери перестали бути необхідністю; з іншого – сфера художнього стає вужчою, сучасна людина вже не наділена такою могутньою фантазією і такою сильною уявою: «нам самою природою закрито доступ у непокорену уяву перших людей» [12,76].

Якщо для первісного «художника» Юпітером було небо – величезне одухотворене тіло, якщо він створив «перший божественний Міф, величніший, ніж всі інші, «будь–коли винайдені», то пізніше «величезні фантастичні образи зменшилися і почали сприйматись як маленькі знаки» [12,145]. Юпітера легко несе орел, що летить, Нептун пливе в тендітній мушлі, а Кібела (Земля) сидить на левові. Так поступово складається сучасне мистецтво і народжуються тропи, причому Віко неодноразово підкреслює, що тропи не були «хитромудрими винаходами письменників», а виникали природним чином і «при своєму виникненні були наділені усім своїм справжнім значенням». Лише пізніше, у зв'язку з виникненням абстрактних понять вони стали сприйматись як переноси, і «кожна метафора виявляється маленьким міфом» [12,146]. Таким чином, спростовуючи побутуючі уявлення про «недосяжну мудрість древніх», мислитель переміщує акцент на недосяжність їхньої поезії.

Наукові дослідження Дж.Віко сфокусували перебіг і глибинний зміст італійського відродження, а також усього циклу гуманізації тогочасної культури. Узагальнюючи свої дослідження та розробки Дж.Віко висунув оригінальну теорію історичного круговороту – про циклічність розвитку всіх націй, що складається з трьох епох: божественної, героїчної і людської. Кожен цикл кінчається загальною кризою і розпадом даного суспільства. Надаючи вирішального значення діяльності людей у здійсненні історичності процесу, самі історичні закони Віко вважав, проте, провиденційними.

Історизм філософського кредо Віко дозволив йому вагомо збагатити скарбницю багатьох гуманітарних наук та виробити низку наукових поглядів на загальні проблеми розвитку культури: розкрити відмінності архаїчного періоду народження цивілізації; підійти до цілісного тлумачення мистецтва, релігії, права, форм соціального і господарського життя в їхній єдності і взаємодії; обґрунтувати підстави для надання художній діяльності статусу особливої форми пізнання навколишнього світу та

виявлення специфіки художнього і наукового засобів освоєння дійсності; довести об'єктивність проблем зміни панівних форм пізнання з метою встановлення генетичних зв'язків між міфотворчістю первісних людей та новим мистецтвом. Так, розробляючи питання «антиутилітарності» «витончених мистецтв» Дж.Віко віддає перевагу культурологічному аспекту, що дає йому як зазначає українська дослідниця О.Оніщенко «можливість показати залежність руху видів мистецтва від динаміки розвитку цивілізації, адже, на його думку, «витончені мистецтва» можуть виникнути тільки у просвітницькі часи, коли людина за своїм інтелектуальним рівнем матиме необхідність у задоволенні естетичних потреб» [7,213].

Варто додати, що італійський вчений робить ще один оригінальний внесок – розмежовуючи античну поезію і «людську», яка виникла у XVIII ст. На думку Дж.Віко, це принципово новий рівень розвитку поетичного мистецтва, якому притаманні вишуканість і гуманістична орієнтація. Її здатна оцінити тільки людина доби Просвітництва, яка пройшла етап формування «освітнього смаку». Отже робить висновок О.Оніщенко, ми маємо всі підстави спостерігати «почуттєву трансформацію»: замість давньогрецького гедонізму «витончені мистецтва» пропонують людині естетичну насолоду. Показово, що в цей період вчені звернулися до аналізу антиномії «утилітарне – витончене». І саме тоді розпочався складний процес трансформації утилітарного начала на «соціальне замовлення» [7,213].

Розглянута в цьому розділі трансформація художніх смаків і потреб, була безумовно пов'язана з об'єктивним загальним процесом поступового розкладу ренесансного гуманізму, внаслідок чого світогляд людини XVII століття значною мірою втратив колишню цілісність і гармонійність, але набув глибини – зумів усвідомити внутрішню суперечливість земного буття, людського життя та світобудови в цілому. Світ відчувається витканим з протиріч, але «швидкий розум» вчить знаходити «приховані релікти приязні між протилежностями, непомічену раніше єдність і особливу подібність при значній несхожості» [5,150].

Література

1. *Сабадаш Ю.С.* «Новий гуманізм» Ауреліо Печчеї // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Випуск XIII: Зб. наук. праць. – К.: Міленіум, 2004. – С.104–111; *Сабадаш Ю.С.* Маньєризм як форма гуманізму // Культура і сучасність: Альманах. – К., 2005. – № 2. – С. 10–16; *Сабадаш Ю.С.* Веризм як гуманізм життєвої правди //Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах: Зб. наук. праць. Вип. 17. – К., 2006. – С.92–99.
2. *Горфункель А.Х.* От «Торжества Фомы» к «Афинской школе» //История философии и вопросы культуры. – М., 1975.
3. *Музыкальная эстетика* Западной Европы XVII–XVIII в.– М., 1971.
4. *Мастера искусства об искусстве.* – М., Т. 3. – 1967.
5. *Голенищев–Кутузов И.Н.* Барокко и его теоретики. – XVII век в мировом литературном развитии. – М., 1969.
6. *История эстетики.* // Памятники мировой эстетической мысли. – В 5-ти т. – Т.2. – М., 1964.
7. *Эстетика:* Підручник / Л.Т.Левчук, В.І.Панченко, О.Т.Оніщенко, Д.Ю.Кучерюк. За ред. Л.Т.Левчук. – 2-ге вид., допов. і переробл. – К., 2005.
8. *Аникст А.А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М., 1967.

9. *Gravina*, Della Ragion, ed Natali, Lanciano, 1933.
10. *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. – Т. II. – М., 1964.
11. *Carritt*, Pfilosophies of Beauty, Lodovico Antonio Muratori, The Perfection of Italian Poetry. – Roma, 1962.
12. *Вико Дж.* Основания новой науки об общей природе наций. – Л., 1940.

Сабадаш Ю.С. Эволюция гуманистических идей в Италии в XVII – первой половине XVIII: барокко и классицизм

Проанализирована эволюция гуманистических идей в Италии в XVII – первой половине XVIII. Освещен распад органической целостности возрожденческого мировосприятия и поляризация направлений, главными из которых стали барокко и классицизм.

Ключевые слова: гуманизм, барокко, классицизм, фантазия, миф, «быстрый разум».

Sabadash, J.S. The evolution of humanistic ideas in Italy in XVII – first half of XVIII: the Baroque and the Classicism

The evolution of humanistic ideas in Italy XVII – first half of XVIII has been analysed. The decay of organic integrity of Rebirth vision and polarization of directions, the principal of which were baroque and classicism, have been highlighted.

Key words: Humanism, Baroque, Classicism, fantasy, myth, «quick mind».